

Immagine e fantasia tra antico e moderno. Parma, 4 maggio 2011

di MariaLuisa Bonometti

L'intreccio tra prospettiva estetica e artistica, nonché l'indagine della dialettica tra luce e oscurità nella percezione e una serrata analisi dell'immaginazione poetica sono i temi fondamentali affiorati dalla stimolante tavola rotonda organizzata da R. Messori (Università di Parma), negli spazi del Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Parma. *Immagine e fantasia tra antico e moderno* ha visto la partecipazione di G. Burzacchini (Università di Parma), A. Gatti (Università di Ferrara), G. Lombardo (Università di Messina), R. Messori (Università di Parma), G. Pucci (Università di Roma), B. Saint-Girons (Université de Paris Ouest) e V. Strukelj, i cui contributi hanno formato un mosaico di prospettive eterogenee da cui illustrare nel modo più completo le questioni affrontate.

La prima parte della tavola rotonda è stata dedicata alla presentazione e discussione critica della nuova traduzione de *La Pinacoteca* di Filostrato Maggiore, a cura di G. Pucci e G. Lombardo (Aesthetica, Palermo 2010) e del volume di J. Pigeaud, *Tre fantasie sulla phantasia. Filostrato, Poussin, Winckelmann* (Edizioni di Passaggio, Palermo 2010). L'inaugurazione dei lavori è stata affidata all'esposizione di G. Burzacchini, che ha proposto una precisissima disanima della curatela della *Pinacoteca* filostratea, commentandone attentamente la traduzione, le note di commento e la bibliografia, a cui ha aggiunto diversi suggerimenti. Egli ritiene che la *Presentazione* di Pucci non abbia trascurato nessuno dei problemi critici che pone l'opera, una "visita guidata" a una pinacoteca napoletana. Si ritiene giustamente irrilevante la questione della reale consistenza o meno della collezione di quadri descritta dall'autore, questione riguardo a cui Burzacchini rimanda inol-

tre al contributo di M. Cannatà Fera, *Tra letteratura e arti figurative: le Images dei due Filostrati* (in "Labirinti", 2010, n. 128). Come Pucci e Lombardo, e come la stessa Cannatà, egli sostiene che tale nodo problematico sia di fatto sciolto a partire dal riconoscimento della tipologia dell'opera come *ekphrasis*, un fenomeno letterario che percorre tutta quanta la gremità, da Omero a Eschilo, da Erodoto ai poeti alessandrini, fino ai secoli dell'età greco-romana. Si può quindi convenire con Pucci, il quale ricorda che «l'opinione oggi prevalente è che Filostrato abbia confezionato a tavolino i suoi quadri, partendo dai testi letterari che li sostanziano»¹. Burzacchini giudica inoltre notevoli le analisi che lo stesso Pucci dedica allo studio dell'*ekphrasis*, precisando tuttavia come non sia esatto asserire che, in greco, l'accezione del suddetto termine rimandi alla sfera dell'oralità: in realtà, il genere si consolida in testi scritti fin da Omero, quanto meno dalla redazione pisistratea, se non ancor prima. Facendo riferimento anche alla *Pinacoteca* di Filostrato Minore, autore di un'omonima raccolta che continua l'opera dell'avo per colmarne i vuoti strutturali, Burzacchini conclude sottoscrivendo le valutazioni di Cannatà, nel considerare l'insieme delle *ekphrasis* dei due autori una documentazione straordinaria del rapporto tra iconografia e letteratura nel mondo antico.

Pucci ha dunque preso la parola per offrire il suo contributo alla definizione del procedimento efrastico, attingendo al prezioso testo di Pigaud. Tale procedimento è al contempo una pratica retorica e, a partire da Omero, un genere letterario, inserito entro altri generi o a sé stante: Filostrato Maggiore ne è un caposaldo, tanto che nella sua *Pinacoteca* l'*ekphrasis* riguarda sessanta e più quadri. Sull'*ekphrasis* si fonda del resto la valutazione dell'arte antica sino alla scoperta di Pompei a metà settecento: come ne offrono esempio Leon Battista Alberti, Franciscus Junius, autore con il *De pictura veteri* del primo trat-

¹ G. Pucci, «Presentazione», in Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, Aesthetica, Palermo 2010, p. 12.

tato moderno di pittura antica, e Winckelmann. L'*ekphrasis* è una pittura potenziale, che acquista il suo senso nell'affermazione del paradigma dell'*ut pictura poesis*; attraverso di essa si descrive ciò che si potrebbe vedere. La fantasia ha in questo processo, in cui gli ascoltatori si trovano mutati in spettatori, un fondamentale ruolo: già Quintiliano ricordava che il retore deve disporre delle armi dell'fantasia e dell'*enargheia*, la precisa resa visiva di un oggetto. All'*enargheia*, visualizzazione del testo che attraversa l'estetica antica tutta, fa appello anche Lombardo prima della lettura di alcuni passi significativi della sua traduzione de la *Pinacoteca*: aggiungendo inoltre che secondo Filostrato l'*ekphrasis* mantiene la libertà d'immaginazione poiché, a differenza della *mimesis*, ci fa vedere anche cose che non ci sono.

La seconda parte della tavola rotonda, come da titolo, spostandosi dall'analisi dell'antichità verso lidi più contemporanei, è stata dedicata alla presentazione di un recente volume di B. Saint-Girons, *I margini della notte. Per un'altra storia della pittura* (Edizioni di Passaggio, Palermo 2008), da cui hanno preso avvio le riflessioni di A. Gatti e V. Strukelj.

Gatti esordisce notando come l'accezione ordinaria dei termini luce e oscurità finisca per ingabbiarli in una sterile antitesi, negando le istanze complesse che in realtà si celano nella loro relazione. A questa tentazione non cede invece Saint Girons, che indaga nel suo testo l'oscurità come *altra* fonte di visione, sostenendo che la conoscenza proceda dall'oscurità non meno che dalla chiarezza. La tesi proposta da *I margini della notte* è che la luce della mente – di là dalle consuete assimilazioni allegoriche – abbia caratteri eterogenei rispetto alla luce naturale; e che la prima trovi nella visione notturna altrettanto nutrimento che da quella diurna. A Derrida rimandano i margini del titolo del volume, e proprio sull'idea di margini conviene far luce, in quanto concetto fondamentale a comprendere il modo di esperire la notte come *arkè* conoscitiva. La tesi della Saint Girons è che proprio da un punto

di vista “marginale” percepiamo, pensiamo e interpretiamo la notte; anche da una prospettiva strettamente fisiologica: la visione notturna è, di fatto, una visione marginale, attivata da meccanismi molto diversi rispetto a quelli della vista diurna. Essa è dunque laterale, periferica e richiede un certo sforzo, poiché lo sguardo deve spostarsi rispetto al suo asse centrale, assumendo un nuovo modo di vedere. Il passaggio dalla fisiologia all’astrazione segue alla premessa che se lo sguardo notturno consente nuove visioni e nuove scoperte, allora nei processi conoscitivi – nel fare luce su ciò che è oscuro – ci si può muovere con un identico sguardo “dai margini”, cercando di cogliere verità inaspettate tramite uno spostamento dal normale assetto percettivo ed esperienziale. Gatti si chiede allora che cosa siano i margini: essi sono qualcosa di fluttuante, né si distingue dove finiscano o abbiano inizio rispetto al centro. Appare dunque evidente che il margine è il luogo in cui gli opposti si incontrano, i contrasti sfumano, l’alterità prospera; è lo spazio della difformità e della compresenza. Osservare dai margini si configura come un fertile metodo, significa vedere altro e diversamente; ma altra è la méta chiara e distinta cui questo strumento dovrebbe tendere. Se pure l’oscurità è condizione d’indagine primigenia, non si vorrebbe farne anche quella terminale. Nella convinzione, come conclude Gatti, che una lucida chiarezza di visione sia ancora la guida più affidabile, né che sia troppo anacronistico confidare nelle posate conclusioni dell’intelletto, più che nelle brillanti e inattese scoperte del suo temporaneo oscuramento.

La conclusione è affidata all’intervento di Strukelj, che porta la sua testimonianza “di parte”, dal punto di vista di storica dell’arte. Come Gatti, anche la studiosa si concentra sulla nozione di margine, il quale rimanda al problema del difficile esercizio del confronto e dello scambio tra ambiti disciplinari, ma anche della continua riflessione sulla specificità degli obiettivi e dei metodi d’indagine. Solo quando si s/confina, oppure quando si ha la sensazione che altri s/confinino nel nostro terri-

torio, si è costretti a ripensare e a mettere in discussione obiettivi e strumenti del proprio lavoro. In questa prospettiva il saggio di Saint Girons ha un effetto proficuamente destabilizzante, che rimanda all'esperienza dello choc baudelairiano e alle situazioni descritte da Benjamin nei suoi *Passages*. Destabilizzanti sono le sue ardite analisi d'opere, come nell'accostamento tra due dipinti che definisce "gemelli": *La porta finestra a Collioure* di Matisse e *Senza titolo* di Rothko, opere che invita a ruotare in senso orario di 45 gradi per trasformare la verticalità della porta di Matisse nell'espansione orizzontale di Rothko o viceversa. Strukelj continua tuttavia a essere convinta che un lavoro di analisi filologico e una corretta storicizzazione, lungi dall'irrigidire entro schemi prestabiliti la lettura del dipinto, forniscano invece dei preziosi strumenti per coglierne la complessità. La studiosa cita ad esempio la notissima *Notte stellata* di van Gogh del Musée d'Orsay, che la stessa Saint Girons analizza nel suo *Il sublime*: nella sua interpretazione, è opportuno tenere conto (anche) del significato che assume l'illuminazione artificiale nella iconografia della città moderna – con tutte le implicazioni simboliche messe in luce nei suoi studi da Schivelbusch – e della forza che assume questo colloquio tra le luci della città e le luci del cielo stellato. Un tema che si ritrova declinato in contesti molto diversi, a partire dalle illustrazioni di *Un autre monde* di Grandville, per arrivare alla *Lampada ad arco* di Balla (1909), non dimenticandone la grande fortuna nella pittura simbolista, soprattutto nordico: come dimostra il Jensson di *Hornsgaten di notte*. D'altra parte, Strukelj ritiene che il percorso di Saint Girons attraverso "l'altra" storia della pittura fornisca delle chiavi di lettura illuminanti per comprendere gli esiti della ricerca di artisti contemporanei che, in un dialogo continuo, si confrontano con le opere del passato. In questo irrinunciabile anelito ad afferrare l'inafferabile, lo storico dell'arte può e deve continuare a operare entro i suoi confini disciplinari, cercando di affinare i suoi metodi di indagine.